Domingo 13 de junio de 1993

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

POKER DE ASES:

SAER, HANDKE, BERGER, TOURNIER

LOS MAESTROS CANTORES DEL SIGLO XXI

Es difícil vaticinar quiénes están marcando el paso de la novela que vendrá. Este suplemento apuesta a cuatro nombres. Del argentino Juan José Saer se publica su más reciente teoría del relato (páginas 2 y 3); del alemán Peter Handke, un homenaje al inglés John Berger, que es también todo un manifiesto sobre el sentido del "yo" y del "nosotros" (páginas 6/7). Y del francés Michel Tournier, dos relatos que abarcan a la vez todos los géneros (página 7).



JUAN JOSE SAER Y SU TEORIA DEL RELATO

A su paso por Berlín en ocasión de un encuentro de narradores argentinos, Juan José Saer mantuvo un diálogo en la Freie Universität sobre su obra y sobre las ideas teóricas que le sirven de fundamento. La conversación fue conducida por dos profesores de la casa: Carlos Rincón y Marily Martínez de Richter, quienes formularon la mayoría de las primeras preguntas y abrieron luego el juego a los estudiantes. Las grabaciones fueron enviadas después al propio Saer, quien autorizó su publicación en este suplemento



Realidad hecha de sombras

JUAN JOSE SAER

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la narrativa trata de independizarse de la épica. (Gustave) Flaubert, que es uno de los paradigmas de la novela en ese período, intentó reducir cada vez más los elementos épicos. El caso extremo de esa tendencia sería *Bouvard y Pécuchet*, donde, efectivamente, el elemento propiamente épico e incluso el elemento narrativo desaparecen, cediendo su lugar a un examen casi inmóvil de todos los quehaceres humanos, de todas las ciencias, de todas las técnicas, de todos los pensamientos, de todos los sistemas filosóficos. Los dos personajes de esta novela inconclusa eran copistas, y en el final que previó Flaubert siguen copiando, sentados en un pupitre. Borges cita a *Bouvard y Pécuchet* como uno de los precursores de Kafka. Esa línea de relato que va separándose cada vez más de la épica alcanza un alto desarrollo en el siglo XX. Un ejemplo notable es el *Ulises* en el que Joyce, con un tema épico, sobre el esquema de *La Odisea*, escribe una novela donde prácticamente no pasa nada. El acontecimiento está reducido allí al devenir monótono de la vida durante dieciocho horas, en una ciudad contemporánea. Y los personajes, si bien se encuentran en situaciones que, esquemáticamente, reproducen las de la epopeya, viven una vida o, si se quiere, un tipo de relación que ya poco o nada tiene que ver con la épica.

—Y sin embargo, después de tu novela Glosa *hay una especie de vuelta al argumento, al acontecimiento.*

—Una vuelta relativa. Quiero hacer notar que, en *El entenado*, un período de dos días insume más o menos sesenta páginas de la novela. Y después, un período de diez años y otro de sesenta años insumen diez o doce páginas. Y luego viene la parte final del libro, unas cuarenta o cincuenta páginas, en la que ya no hay más acontecimientos sino que, bajo la apariencia de un análisis etnofilosófico, no sé cómo llamarlo, protoetnológico, el personaje se dedica a desentrañar en su cuarto de trabajo, muchos años más tarde, el sentido de la experiencia que ha vivido. De modo que, efectivamente, hay un elemento épico, pero ese elemento no es solamente épico; es también histórico, pertenece a la crónica histórica del Río de la Plata. Lo épico está —o ésa es mi intención, al menos— relativizado en el texto.

Tampoco en *La ocasión* se resuelve lo que podríamos llamar conflicto central de la novela. Como esa novela transcurre en el siglo XIX, pensé que debía hacer un gesto narrativo semejante al de la novela del siglo XIX, pero ligeramente desplazado. El libro tiene un envío final porque, en mi idea, está construido como una balada con cinco estrofas, que son las cinco partes, ninguna de las cuales tiene título, porque no son capítulos. El envío final es el propio de toda balada.

La novela se llama *La ocasión* porque, justamente, una ocasión es un acontecimiento. Tal es el centro del problema: ocasión significa oportunidad pero también acontecimiento. La ocasión es siempre un acontecimiento densificado que adquiere un signo muy preciso y muy legible. Como yo era consciente del problema que se me planteaba con la épica, me pareció que llamar *La ocasión* a la novela era un modo de explicar que se trataba de una concesión a la épica.

Todos mis títulos, o casi todos, tienen algún aspecto programático. *El limonero real*, por ejemplo, corresponde a una época en que el realismo estaba pasado de moda. *Nadie nada nunca* se puede leer de dos maneras: nadie-nada-nunca, como palabras separadas, o bien, nadie puede nadar nunca. En *La ocasión* había una pequeña broma porque, bueno, si ganaba el premio Nadal, tenía ocasión de ganar allí unas pesetas.

EL BENEFICIO DE LAS DUDAS. *—La ocasión tiene un comienzo espléndido. Hay un hombre en la llanura. La llanura es gris, con pastos grises y un rancho gris. Y delante de ella, el hombre es pelirrojo, colorado. Tiene también pensamientos colorados, porque piensa en los ladrillos que va a fabricar. ¿Por qué hay tantas indefiniciones en ese hombre? Se cuenta al principio que tuvo varios nombres, que estuvo en Inglaterra y adoptó un nombre inglés. Luego se dice que viene de la isla de Malta, que pasó por Prusia, que vivió en París. No es un hombre, son muchos. ¿Quién es, en verdad? ¿O hay allí una idea diferente? Por momentos, pareciera que ese personaje, Bianco, es el judío errante.*

—No lo había pensado, pero podría ser. La idea de *La ocasión* era ver cómo el sentimiento de omnipotencia del personaje se estrella contra la realidad. Todo lo que el personaje dice ser es, desde mi punto de vista, sólo algo que pretende ser, aunque no podemos saber si efectivamente lo es o si sólo es lo que parece. De ahí provienen todas esas incertidumbres a propósito de un personaje que tiene precisiones biográficas infrecuentes en mí. Es raro que en mis libros haya precisiones biográficas. Los personajes siempre son fragmentarios. Si los elementos biográficos fueran demasiado precisos, contradecirían mi propia teoría del relato.

—Se debe aclarar que Bianco llega a la llanura trayendo un barco lleno de inmigrantes italianos dispuestos a trabajar la tierra. Uno de ellos es como la contrafigura de Bianco: el inmigrante que no encuentra su tierra. En las novelas de Saer siempre hay temas que se repiten. Por ejemplo, hay una relación entre el Bianco de La ocasión *y el Matemático de* Glosa. *Hacia afuera, ambos trasuntan tranquilidad; por adentro, están en llaga viva. ¿Es así? ¿Hay, en efecto, alguna relación entre el Matemático de* Glosa *y este Bianco que es o pretende ser un científico?*

—Tal vez, pero con todos nosotros podría suceder lo mismo. Todos tenemos alguna llaga viva que no se nos transparenta y que después se manifiesta en detalles que terminan formando nuestra personalidad.

—Pareciera que tanto El entenado *como* La ocasión *son novelas escritas contra los extremos. ¿A usted no le gustan los extremos?*

—Lo que no me gustan son los discursos demasiado afirmativos, aun cuando esos discursos afirmativos hagan la publicidad de la moderación. Si alguien quiere imponer la moderación como un valor extremadamente afirmativo construye un discurso afirmativo. Yo creo en la relatividad de todos los discursos, sin excepción, incluso en la relatividad de los discursos de la ciencia, del lenguaje matemático, de los metalenguajes. Creo de una manera muy firme en la relatividad de esos sistemas de representación y de conocimiento del mundo y, por lo tanto, puesto que son discursos relativos, una autoafirmación excesiva de esos discursos me parece peligrosa. Pero cuando escribo, no pienso en eso.

EL USO DE LA FICCION. *—¿Qué es fingir? ¿Cómo se finge? ¿Qué funciones tiene la ficción?*

—Hay dos ejemplos que ilustran esos conceptos. Por un lado está (Alexandr) Solyenitsin, que se ve a sí mismo como portador de la verdad. Yo no digo que no tenga la verdad, si es que quiere tenerla. A nadie que cree tener la verdad le prohibiría yo esa creencia. Mi pregunta es para qué pasa por la ficción si, al tener la verdad, no la necesita. Creo que verdades como las que Solyenitsin dijo en su momento (las que dice ahora son un poco más complicadas) eran verdades que debían ser dichas. Pero, ¿para qué pasar por la ficción, puesto que se trata de la verdad?

El caso de Umberto Eco es el contrario. El dice (estoy simplificando un poco su afirmación) que la ficción es lo falso por excelencia. Y cuando lo dice, aclara: presten atención a esto, porque yo, Eco, no soy cualquiera. Si quien lo dice es el bolichero de la esquina, vaya y pase. Pero yo, Eco, soy semiólogo, soy medievalista. Con su enorme bagaje científico escribe *El péndulo de Foucault* (ya el título es todo un programa), después de haber escrito *El nombre de la rosa*. Cuando hablo de Eco, me estoy refiriendo sólo al narrador. Y como tal, como narrador, hace una apología de lo falso. Afirma que todo tiene más o menos el mismo valor respecto del conocimiento, todo es relativo. Mis ficciones son ficciones, nos explica, y yo quiero que se lean como tales. ¿Para qué, entonces, escribir una novela policial que transcurre en la Edad Media? Allí, en *El nombre de la rosa*, aplica al pasado medieval los códigos de un género muy posterior y, en definitiva, nos impone —de manera un poco pesada, a mi juicio— todos los elementos que están al alcance de su mano como medievalista, como historiador.

Creo que todas las grandes ficciones de Occidente, en vez de tomar partido tajante por lo verdadero o por lo falso, trabajan con esa contradicción. Esa contradicción es el motivo mismo de las ficciones, la fuerza que las genera. Un ejemplo privilegiado de esa actitud es el *Quijote*. Otro ejemplo son las ficciones de Borges, pero él emplea el término "ficciones" en el sentido que los científicos o los filósofos dan a la palabra, es decir, en el sentido de simulación.

A mi modo de ver, toda gran literatura se ha debatido en las redes de estos problemas. En el siglo XX, cuando comienzan los sistemas que podríamos llamar "afirmativos": lo que entendemos por "literatura comprometida" o "realismo socialista" o "literatura mensaje". Lo afirmativo no siempre se da en el campo de la izquierda. También podríamos pasar al otro campo, al de los escritores católicos, por ejemplo. Y aún podemos encontrar lo afirmativo en la literatura feminista, que antepone el hecho del feminismo a la literatura, lo que me parece un error capital. Para mí no hay ninguna diferencia, como sistemas de pensamiento sobre la literatura, entre el realismo socialista, los escritores católicos y la literatura feminista.

La ficción es, después de todo, una antropología especulativa, en el sentido de que, evidentemente, es una teoría del hombre, pero no una teoría empírica ni probatoria ni taxativa ni afirmativa. Es sólo especulativa. Y al decir eso, hay que tomar en cuenta que en lo especulativo cabe también la palabra espejo.

—Usted dijo en uno de sus artículos: "Me interesa escribir textos sin principio ni fin, sostenidos sólo por la calidad de la prosa". Sería útil saber cómo definiría la calidad de la prosa, en qué o dónde se nota esa calidad.

—Aquí entraríamos en una estética del gusto. Siempre es complicado definir por qué nos gusta algo. ¿Cómo definir el objeto estético? Todo juicio estético es axiológico y, por lo tanto, forma parte de lo relativo. Podríamos quedarnos horas a discutir sobre la prosa de un autor sin ponernos de acuerdo. Creo que se va decantando una tradición, y que en esa tradición hay preferencias. Ortega y Gasset —alguien muy odiado por los escritores del Río de la Plata, sobre todo por los de la generación de 1922— hablaba de simpatías y diferencias. Pues bien: hay, en efecto afinidades.

—A mí, por ejemplo, me gustan escritores que nada tienen que ver entre sí. Para hablar de literatura argentina: me gusta Macedonio Fernández, que escribe largas frases filosóficas, muy atravesadas, y me gusta mucho también Antonio Di Benedetto, que trabaja con frases muy

breves, a veces de una sola palabra. Lo que sé es que frente a un texto literario hay una especie de sentimiento inequívoco que tiene que ver no sólo con el gusto sino también con experiencias más íntimas. Hubo un momento en que se decía que la literatura era el otro. Yo creo lo contrario, que la literatura es uno. A mí me gusta la literatura que habla de mí. Si no fuera así, no la podría leer. Hay un artículo de Borges, "La supersticiosa ética del lector", donde se afirma que si un libro no soporta

CHISPAZOS DE TRADICION.

—En uno de sus primeros libros, algunos intelectuales de Santa Fe se reúnen en torno de un asado y discuten sobre cómo hacer literatura en un país que no tiene tradición.

—Allí se refleja la actitud típica del jovencito imberbe que cree que no había nada antes de él y que todo empezará con su obra. Pero poco a poco fui advirtiendo que esa tradición existe y que tiene, además, características muy propias. Hay, por ejemplo, una tradición de libros inclasificables. Se sigue discutiendo todavía el género del *Facundo*, el género del *Martín Fierro*, el de *Una excursión a los indios ranqueles*, que va desde la obra del memorialista a la del narrador épico. Se podrían agregar a esa lista las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt, los cuentos-ensayos de Borges, las parodias de Piglia, qué sé yo. Hay una tradición de híbridos en la literatura argentina que me parece muy importante. Y además, está otro problema. Siempre fue una literatura pendiente de lo que pasaba en el exterior. Y eso es algo que no sucede en Francia ni en Estados Unidos. La tradición argentina es también una tradición latinoamericana, pero yo no siento lo latinoamericano como propio. Siento la tradición latinoamericana como algo extranjero, como la española, por ejemplo. Se supone que los latinoamericanos pertenecemos a la misma raíz que (Mariano) Azuela o (Juan) Rulfo, o a la de Sor Juana Inés de la Cruz, o a la de los cronistas de Indias. Vallejo es para mí el poeta más importante de la lengua española en el siglo XX, y probablemente uno de los más grandes poetas del siglo. Pero cuando yo lo leo, no siento que pertenezca enteramente a mi misma tradición. Tal vez un trabajo crítico fecundo sería estudiar esas diferencias: de lengua, de entonación y de mentalidad.

—La ocasión *puede ser leída también como un comentario sobre los grandes ensayos argentinos de los años 30,* Radiografía de la pampa *o* El hombre que está solo y espera. *Pero me parece que ese comentario contraría el sentido de búsqueda de un destino, de un futuro, que se encuentra en esos ensayos. Sobre todo cuando se piensa en el personaje de Bianco, una especie de mago que está perdiendo su visión ante los signos de la naturaleza, y en el italiano que consulta a un chico también vidente, que vende profecías por paquetes de caramelos. El chico le pronostica el futuro, pero el italiano no lo entiende, porque no habla su lengua. ¿Se puede ver en eso un mensaje?*

—Un mensaje no, por favor. Agradezco su pregunta, porque en ella usted recuerda a uno de los grandes marginales de la literatura argentina, Ezequiel Martínez Estrada, y porque así me permite reparar un olvido. Admiro profundamente a Martínez Estrada y creo que su libro *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* es una de nuestras grandes obras. En *La ocasión* subyace, en efecto, una reflexión sobre el pasado argentino y sobre la esencia de la argentinidad. La novela transcurre en 1872. No está dicha la fecha, pero si uno calcula, es el año en que se escribió el *Martín Fierro*. Y también hay en mi libro una especie de anti*Martín Fierro*, no porque sea enemigo del poema de Hernández, sino porque sí lo soy de las interpretaciones que se hacen de él, de la supuesta esencia nacional que habría allí.

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La borra del café*, por Mario Benedetti (Destino, 15 pesos).	1	9
2	*No salgas sola*, por Mary Higgins Clarck (Emecé, 12 pesos).	2	5
3	*Cuando ya no importe*, por Juan Carlos Onetti (Alfaguara, 15 pesos).	4	11
4	*La tierra de los deseos malignos*, por Stephen King (Grijalbo, 38 pesos).	5	8
5	*La revolución es un sueño eterno*, por Andrés Rivera (Alfaguara, 15 pesos).	3	11
6	*Tan confiable como el zorro*, por James Hadley Chase (Emecé, 12 pesos). Un Chase legítimo, de 1951. Identidades ocultas y asesinatos a mansalva. La muerte como ritual.	—	1
7	*El ojo de la patria*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos).	6	28
8	*La maldita*, por Guy des Cars (Emecé, 12 pesos). En la línea de *La impura*, otro melodrama de Guy des Cars. Una mujer perturbada en busca de su propia identidad.	—	1
9	*El juez*, por Elmore Leonard (Vergara, 14 pesos). Un juez mujeriego aficionado a desmesuradas sentencias es descubierto en actitudes sospechosas.	—	1
10	*Nada es para siempre*, por N. McLean (Muchnik, 20 pesos).	—	2

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El Jefe*, por Gabriela Cerruti (Planeta, 19 pesos). Menem al desnudo: sus ambiciones, su osadía, el casamiento y la separación de Zulema Yoma, su relación con los Montoneros, con la Logia P2.	—	1
2	*La corrupción*, por Mariano Grondona (Planeta, 17 pesos).	1	5
3	*El pez en el agua*, por Mario Vargas Llosa (Seix Barral, 26 pesos).	3	4
4	*Impunidad diplomática*, por Francisco Martorelli, (Planeta, 16 pesos).	2	7
5	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos).	6	102
6	*Tus zonas mágicas*, por Wayne W. Dyer (Grijalbo, 16 pesos).	5	7
7	*El miedo a los hijos*, por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos).	8	24
8	*Detrás del espejo*, por Ricardo y Fernando Molinas (BEAS, 17 pesos). Medicamentos, autopistas, parques nacionales. La corrupción y el resultado de las investigaciones que el Gobierno encomendó a los autores, quienes no sólo ventilan la información sino también la verdad de la información.	—	1
9	*Etica para Amador*, por Fernando Savater (Ariel, 12 pesos).	10	10
10	*Malvinas*, por Nicanor Costa Méndez (Sudamericana, 17 pesos.	—	8

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías se cotejan con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

César Fernández Moreno: **Ambages completos** (De la Flor). Edición de todos los rodeos y epigramas poéticos escritos durante más de quince años por uno de los maestros del lenguaje argentino. Obra inclasificable y brillante, escrita bajo el imperio de una ironía rara en la poesía nacional.

Ray Bradbury: **Sombras verdes, ballena blanca** (Emecé). No es un libro de memorias sino una novela sobre la experiencia que Bradbury vivió en Irlanda junto a John Huston en 1953, cuando lo convocaron para escribir el guión de *Moby Dick*. Como en las mejores ficciones del autor, la obra juega todo el tiempo con una realidad inverosímil. Y acierta.

Arthur Koestler: **Espartaco** (Sudamericana). Reedición de la admirable novela sobre la rebelión de los gladiadores, que Koestler escribió originalmente en alemán.

Carnets///

FICCION

Dios hace zapping



VIDAS DE SANTOS, por Rodrigo Fresán. Editorial Planeta, 310 páginas.

De algún modo este *Vidas de santos* se propone como una expansión desaforada de líneas ya tendidas en el libro anterior de Fresán, *Historia argentina*.

Ahora no se trata de la *Historia argentina* sino —parafraseando— de la "Historia Sagrada", y su tratamiento se regodea otra vez, aparentemente, en el gesto de tocar lo intocable.

En *Vida de santos* el repertorio de temas, tramas y personajes de *Historia argentina*, más muchos nuevos entrelazados con éstos, se atropella para salir o entrar por una puerta estrecha —la de la escritura— como en un gag de Los Tres Chiflados. Esta riqueza narrativa opera como la oferta múltiple de canales que ofrece la televisión por cable. Por algo las ficciones de Fresán "padecen" de confesa nostalgia audiovisual. Pero no es eso lo singular sino el hecho de que ante esa proliferación de historias y personajes no es el lector quien elige su programa sino que asiste al ejercicio de zapping del narrador. El efecto es casi una provocación ante la cual quedan dos ricos caminos para no quedarse afuera protestando: jugar con esas reglas y disfrutar de un texto lleno de fulgores, arbitrariedades, ingenio e inteligencia, o empuñar el propio control remoto y leer cómo Pentrelli jugaba al fútbol y cómo Fresán confiesa haber escrito: alguien que toca y se va.

La lectura discontinua —no terminar *Los misterios de la jungla negra* y comenzar *Drácula*, por ejemplo— aparece precisamente como elemento clave en un texto, "El Espíritu Santo", en que la literatura es definida en términos compulsivos como ese vampiro, ese virus, al que una vez que se deja entrar no pide más permiso. Vale para escribir, vale para leer.

Según un personaje, también Dios, o la fe, se llevan o no en la sangre, y podría aislarse el virus. Supongo que en estos paralelismos y en ciertas explícitas fórmulas que recorren el libro como profesión de equívoca fe— "Dios no existe pero es un gran personaje", por ejemplo—, se sostiene la estructura de *Vidas de santos*, de la que se cuelgan los avatares múltiples, todos los juegos el juego.

Aquí, de manera radical, el punto de partida, la "Historia Sagrada" se revela claramente como lo que es: un pretexto (pre-texto como texto anterior: la Biblia, claro). Y el pretexto es ejemplar, porque ese Libro, que tiene a Dios como autor y personaje protagonista, refunda la Historia —la parte en dos con Cristo— y es, a la vez, "The Greatest Story Ever Told" (el cuento más grande jamás contado) según Hollywood (George Stevens, 1965).

Fresán se ha detenido en esa dualidad y la ha referido al gesto fundacional de toda ficción: alguien tiene una historia que escribir, su historia personal, por ejemplo, como Dios en la Biblia, y la aventura de cómo hacerlo es la Literatura. Parafraseando a uno de sus personajes, la vida de un escritor puede no ser interesante, pero sí es interesante contarla de tal modo que lo sea. Y ahí está todo.

Por eso no sorprende que los verdaderos santos de *Vida de santos* no sean los tocados por Dios —ellos tienen el don y viven naturalmente el milagro— sino los encargados de "vender" el santo, los encargados de hacer verosímil lo increíble. Y ese milagro laico se reproduce en cada texto narrativo, en cada gesto de ficción.

La acción de *Vidas de santos* transcurre en las coordenadas difusas de tiempo y espacio que rigen Canciones Tristes, un lugar que fue Qumran, fue Planicie Banderita, no lo busquen en el mapa. Su definición —todos los lugares y ninguno, residencia del milagro— responde perfectamente al mito de Hollywood. Precisamente en "El Ascenso a los Infiernos", un relato notable, de los mejores de *Vida de santos*, el autor del guión de "Cruficicción" (sic), una película obviamente milagrosa y maldita a la vez, murmura "maderasanta" (Hollywood) al encarar esas colinas de las afueras de Los Angeles que bien pueden ser las del Gólgota.

En fin, toda aproximación a la riqueza, por momentos agobiante, de *Vidas de santos* es necesariamente parcial. Fresán no duda: escribe brillante y con mano firme, siempre dispuesta. Acaso las "herejías" puntuales de cada historia y lo que se pretende como enigma o columna vertebral —el Cristo secreto, el Gemelo y su revelación que ata todos los cabos sueltos— sea lo menos importante del relato. Como en los policiales que nos gustan, disfrutamos más del desarrollo que de la prolijidad lógica de un final necesario o de compromiso.

Para el lector quedan vivas e inolvidables las actuaciones brillantes, a veces breves, de Glenn Gould y Oppie en "Música para destruir mundos", de Alejo, en una encrucijada endemoniada de "El pánico de la huida considerada"; de Coriolis, el desaforado Padre Valentino y las formidables hermanas Lallogia en "El descenso a los Cielos"; de Selena, y el Aprendiz de Brujo solos contra la Cosa en "El pánico de la huida considerada ataca de nuevo", y, sobre todo, de esos personajes "que se disuelven como Alka Seltzer en la historia que tienen que contar".

Simplemente, una vez más, se confirma que para escribir bien no basta con amar a la patria, a Dios o a lo que fuere; es necesario amar a la literatura.

JUAN SASTURAIN

LANZALLAMAS

Estar en el ajo y otras especies

(Por Sylvina Walger) Casi con el tiempo justo para votar aunque no precisamente por Felipe, según las diatribas que se le pudieron escuchar, retornó a la Madre Patria el director de la libertaria revista española *Ajo Blanco*, Pepe Ribas. Invitado por el ICI junto al filósofo Rafael Argullol, quien limitó su sapiencia al exclusivo ámbito de la Academia del Sur, Ribas no le hizo asco a entrevistas, debates y mesas redondas que, cuentan los indiscretos, no le dejaron una imagen precisamente fulgurante de la intelectualidad local que le tocó en suerte.

Los principales dardos del español apuntaron al resultado de una mesa redonda que versó sobre los medios masivos —"idiotas o audaces del todo" titularon los convocantes— organizada en la Facultad de Ciencias Sociales por los sociólogos Fabián Mosenson y Gabriel Puricelli y con la participación del filósofo Christian Ferrer, el politólogo Eduardo Rinesi y el periodista Juan Salinas.

Aparte del balde de agua fría que a los aspirantes a comunicólogos les arrojó Salinas, un tanto obsesivo a la hora de denostar al "enemigo" posmoderno, en el sentido de que "las escuelas de periodismo son un robo" y que enardecieron a los alumnos de TEA allí presentes, lo que pasmó a Rivas fueron los discursos de Ferrer y Rinesi, el primero más cerca de un pensamiento nihilista y el segundo con un discurso entre lo académico y lo populista lúcido, que menearon historias del campo intelectual argentino que databan de varias décadas atrás.

El español, que había aceptado discutir la experiencia de un medio como *Ajo Blanco*, sin perder virulencia ni espíritu crítico, ha conseguido sobrevivir al mercado, se encontró de golpe en una situación en la que le volaban por la cabeza los desconocidos —para él, claro— nombres de *Primera Plana, Contorno* o *Pasado y Presente*. También escuchó azorado cómo solamente se cuestionaba a **Página/12** y *La Maga* y nadie le dedicaba un minuto a otro tipo de prensa.

Mal que les pese a sus detractores, los periodistas siguen siendo uno de los bocados preferidos de las editoriales. Sudamericana ya tiene en parrilla, además del Yomagate de Román Lejtman, una sabrosísima y picante biografía no autorizada de Lorenzo Miguel en la que, al parecer, sus autores, los periodistas Ricardo Cárpena y Claudio Jacquelin —de *La Nación*—, no se han privado de escarbar a fondo las andanzas político-amorosas del Loro.

También espera turno *El último feudo* del también periodista y además filósofo Miguel Wiñazky, y que promete ser una poco complaciente investigación sobre el San Luis de los Rodríguez Saa. Otro colega más está de parabienes gracias a Sudamericana, Luis Majul acaba de firmar un suculento contrato con dicha casa para aumentar *Los dueños de la Argentina* a cinco grandes más, de manera de que esta vez no escapen ni Pérez Companc ni Benito Roggio.

Menos alegría, en cambio, parece haberles traído *El libro de la corrupción* de Luis Moreno Ocampo, que debería haber salido antes que el de Grondona pero cuyo autor no se decidía a terminar. Para lograrlo, el ex fiscal ha debido recluirse en un campo de su suegro, el jurista Eugenio Bulygin, en Córdoba, aunque el retraso promete ser compensado por las jugosas revelaciones que contendrá —nombres incluidos— que abarcan hasta sus propias experiencias

Planeta no le va en zaga y, mientras este fin de semana *El jefe* de Gabriela Cerruti se agotaba en el Paseo Alcorta y en el Patio Bullrich, está a punto de ver la luz *Cuba de vuelta, el presente y el futuro de los hijos de la revolución* del joven periodista Abel Gilbert cuyo papá, Isidoro, durante 29 años corresponsal de la agencia soviética TASS, está terminando —para la misma editorial— una historia de las relaciones secretas entre la Argentina y la URSS.

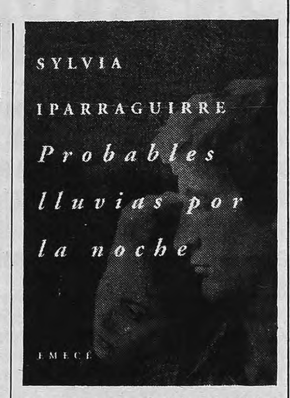
Otro que parece decidido a contar lo suyo, haciendo caso omiso de que esa editorial es la responsable de la excitante prosa de *Impunidad diplomática*, es el ex embajador Oscar Spinoza Melo a quien algunos vieron saliendo del edificio de Independencia al 1600.

En la calle, en cambio, ya están *Los cuerpos dóciles* de la colección Cuadernillos de Géneros de La Marca, una selección de textos sobre la moda que incluye a Habermas, Horkheimer, Barthes, etc., de Paula Crocci y Alejandra Vitale, licenciadas en letras y analistas del discurso, y *Semblanzas* del Fondo de Cultura Económica, una compilación de la obra de la poeta Alejandra Pizarnik. Los dos libros se presentaron en el ICI y si en el primero abundaron los "posmos underground" (los mismos que desesperaran a Salinas) capitaneados por el talentoso Sergio De Loof, para el segundo se juntaron los amigos de la desaparecida trovadora, el crítico Roberto Yahni y los poetas Fernando Noy y Diana Bellessi, la reciente ganadora de la beca Guggenheim.

FICCION

Sin tiempo ni espacio

PROBABLES LLUVIAS POR LA NOCHE, por Sylvia Iparraguirre. Emecé, 1993, 150 páginas.



En este segundo libro de cuentos de Sylvia Iparraguirre (Junín, 1947) se nota la decisión de no usar un criterio meramente antológico al momento de reunirlos. Por el contrario, la impresión es de nueve relatos que, coincidiendo entre sí, configuran un universo particular. Ninguno de los cuentos desentona del conjunto. Los personajes son típicos representantes de una clase media argentina en constante camino hacia la marginalidad. El punto de tensión está apoyado en situaciones que la autora define como "hechos productores de un efecto de bisagra en sus vidas". El resultado es que en cada uno de ellos y, por supuesto, en todo el libro, el estallido del final se produzca en cualquier instante, incluido el estar afuera del relato en cuestión.

Edgar Allan Poe definía en su *Marginalia* las formas adecuadas para tiempo y espacio como "la sucesión de acontecimientos" para el primero y "la sucesión de objetos" para el segundo. Iparraguirre, quien perteneció a las revistas literarias *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*, medios que adscribían a las teorías de Poe, pone en *Probables lluvias por la noche* su punto distintivo con aquellos conceptos narrativos.

En estos nueve cuentos, ese escalonamiento de acontecimientos y objetos no marca ni define tiempo y espacio. En ellos se nota que tanto los hechos como las cosas, inclusive como los seres humanos, se fuerca transformando en artículos desechables al instante de plantear una historia. Ya no es la sucesión cronológica (aunque ésta se muestre en sus diferentes facetas) sino la superposición temporal y espacial de lo narrado. O, como dice el teórico francés Jean-Francois Lyotard en *Peregrinaciones* (Cátedra, 1992, página 14): "Cualquier narrativa comienza en el medio de las cosas y su llamado 'fin' es un corte arbitrario en la secuencia infinita de datos".

Es por eso que los personajes de los cuentos de Iparraguirre (tanto el Vikingo como la Flaquita, tanto Eva Dumas como su sombra, tanto Bárbara como la mujer de saco rojo, tanto Nilsen como la señora Dell'Isola) deambulan arrastrando sus situaciones por un tiempo y un espacio que no respeta las ciento cincuenta páginas de 14 x 19,5 centímetros con que la editorial Emecé supuso que podía acotarlos. Ellos vienen y van, se suben al lector y continúan un impreciso recorrido que estalla (afortunada pero irremediablemente) instantes después de cerrar el libro. En plena vida.

MIGUEL RUSSO

BIOGRAFIA

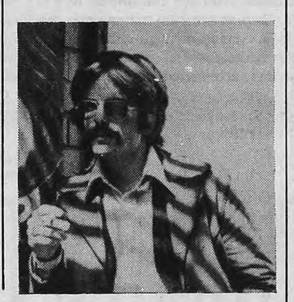
El ángel desolado

Dennis McNally
JACK KEROUAC
América y la generación beat
Una biografía
Paidós
TESTIMONIOS

JACK KEROUAC. AMERICA Y LA GENERACION *BEAT*. UNA BIOGRAFIA, por Dennis McNally, Paidós, 464 páginas.

Jack Kerouac alcanzó el cenit de su fama, después de años de incubación y pobreza, con dos novelas: *En la ruta* (1957) y *Los vagabundos del Dharma* (1958), situadas, respectivamente, en Nueva York y San Francisco. Las dos ciudades fueron los polos del movimiento *beat* (o *beatnik*, como los llamó un periodista en honor al Sputnik). Entre las costas Este y Oeste se extendía el continente americano, que los *beats* recorrían con frenesí e intentaban incorporar a la literatura con un entusiasmo totalizador sólo comparable al de Whitman. Las novelas de Kerouac y Burroughs, los poemas de Ginsberg, Corso y Ferlinghetti eran empresas de ruptura del decoro literario, estancado en la América de Eisenhower, que no se privó de comparar a estos *escritores jóvenes* con los delincuentes juveniles.

Quienes hayan leído los extensos, irregulares textos de los *beats*, donde predomina la transposición autobiográfica, podrán conocer, gracias al libro de Dennis McNally, un revés de la trama que, sin embargo, no es el definitivo. Así, en *Dos hermanas*, una memoria en forma de novela, Gore Vidal describe una noche que pasó con Jack Kerouac. En su novela *Los subterráneos*, Kerouac describe con igual exactitud el mismo episodio, pero más brevemente: omite lo que para el escritor mayor era el momento crucial. Según Dennis McNally, quien no menciona los textos anteriores, Kerouac durmió en la bañadera. Los hechos que McNally establece, y, más aún, el tono general del período, completan en forma asimétrica o contradicen otros testimonios contemporáneos o posteriores. La biografía de McNally es de 1979; los quince años siguientes no han sido pobres en investigaciones sobre los *beats*, en ulteriores desnudamientos de los propios protagonistas.



Sin embargo, el encuentro de las distintas versiones, finalmente irreconciliables, añade un excedente de interés a la narración. Y quienes no hayan leído los textos *beats*, que McNally nunca analiza en cuanto tales, nada pierden. Más que una historia intelectual, el libro de McNally es un evangelio sinóptico que parece confirmar una paradoja frecuente: la vida de los *beatniks* es más apasionante que sus escritos.

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

ENSAYO

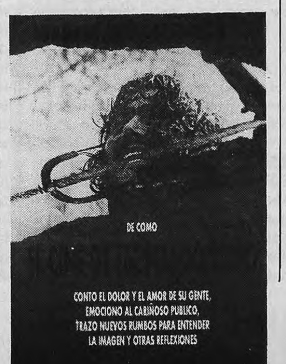
Favio revisitado

EL CINE DE LEONARDO FAVIO, David Oubiña y Gonzalo Aguilar. Ediciones Nuevo Extremo, 1993.

Las películas de Leonardo Favio se han convertido para las nuevas generaciones de críticos y devotos del cine en verdaderos cult-movies —honor éste que comparten con algunos de los productos naif del tandem Bo-Sarli, especialmente *Carne* y *Fiebre*. Desde *Crónica de un niño solo* (1964) hasta *Soñar, soñar* (1976), la obra de Favio dibujó una parábola original y variada capaz de oscilar entre el minimalismo de *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966), pasando por la comedia negra enraizada en la ferocidad del sainete de *El dependiente* (1968), la épica de *Juan Moreira* (1972) y el delirio criollo de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Las influencias de Robert Bresson y la nouvelle-vague francesa (Truffaut en la *Crónica*..., Godard en *El romance*...) han sido lugares comunes frecuentados por la crítica cinematográfica argentina, que nunca terminó de saber si la partida de ajedrez entre Nazareno y la muerte en *Nazareno Cruz y el lobo* era una parodia o un homenaje al séptimo sello de Bergman. ¿Se trata de un director ingenuo e intuitivo que quiso copiar a su maestro Torre Nilsson (y a Bresson, Godard, Truffaut y Bergman) o bien de un talento que supo interpretar y jugar el cine con parámetros diferentes a los que marcaban los *artistas* de la generación del 60?

El libro de Oubiña y Aguilar viene a despejar este enigma; y es un acontecimiento inusual en la literatura que se publica sobre cine en la Argentina. Si los autores citan a Deleuze, André Bazin, Noel Burch, Couselo, Alsina Thevenet, Foucault o Cesare Zavattini, es para guiar una "lectura de la imagen" que resulta didáctica en el mejor de los sentidos: cómo entender y gozar del cine —en este caso el de Leonardo Favio— guiando al espectador por el campo de la obra, sin ser ni aburridos ni herméticos. El mérito mayor del libro es eludir la crítica impresionista o de contenidos tanto como la mera inscripción historicista de los films; siguiendo la vía del análisis de los elementos significantes: el uso del plano y de la luz, la fragmentación del espacio y la reorganización en la secuencia, la forma de incorporar o eludir los diálogos y los sonidos ambientales o la voz en off. Si al decir de Godard, en su fórmula ya clásica, "todo travelling es una cuestión moral" Oubiña y Aguilar persiguen ese nexo relacional en la obra de Favio, descartando decididamente la supuesta "ingenuidad" del director en cuanto al uso de sus medios. El libro, esencial para el estudio de la obra de Favio y para la crítica cinematográfica argentina, se cierra con una exhaustiva filmografía.

EDGARDO RUSSO



TRES GRANDES VOCES DE LA VANGUARDIA NARRATIVA DE EUROPA

EL NOSOTROS Y EL YO

HANDKE Y JOHN BERGER

No es usual que un gran escritor consagre un texto de homenaje a otro gran escritor que podría ser su antípoda, el representante vivo de una estirpe distinta. El estudio que el alemán Peter Handke escribió sobre el inglés John Berger puede, por lo tanto, entenderse como un acontecimiento. Es, también, un manifiesto, un auto de fe sobre la vanguardia narrativa de Europa y sus dos grandes vertientes: la del "nosotros", en la cual se inscribe Berger, y la del "yo", en la que está Handke. Tres semanas antes de que Alfaguara dé a conocer en Buenos Aires la última novela de Berger, "Lila y Flag", he aquí el artículo que sobre él compuso otro maestro.

PETER HANDKE

Una vez al año, casi regularmente desde hace 15 años, se reúnen unos cuantos *Yo, Tú, El* y *Ella* dispersos y se convierten en grupo episódico para celebrar una fiesta que se llama premio Petrarca, y no siempre, pero a menudo, una de estas raras fiestas es también un éxito, y durante cierto tiempo queda para algún que otro miembro del grupo como la encarnación o consumación de ese año: como ha quedado para mí aquel día de junio de 1976, en Arquá Petrarca, con Ernst Meister, o aquel otro día de fiesta de 1989 con Jan Skácel, cerca de Lucca. (...)

Sin embargo, esta vez existen, al menos para mí, unos cuantos obstáculos en el camino que conduce a la celebración, quizá (qué bien que a uno le interrumpa por un instante un *quizá* semejante). Pero como no se trata aquí de aguar la fiesta, y como yo —y espero que también tú, él y ella— estoy necesitado de celebraciones, cada vez más con los años, quiero nombrar mis obstáculos con la ilusión de que al nombrarlos pueda despejar el camino a la fiesta. Esta será una fiesta difícil, o quizá no.

No cabe duda de que las frases de los libros de John Berger, a quien Peter Hamm, Alfred Kolleritsch, Michael Krüger y yo hemos otorgado este año el premio Petrarca, poseen los ademanes de un maestro. Sin embargo, (...) el trabajo de John Berger está, según me parece, fundamentalmente en contradicción con la actitud de Francesco Petrarca y también de sus hijos espirituales en la línea seguida hasta ahora por el premio. Quizá. En cualquier caso, Berger aparece desde el principio, más o menos desde su novela *G*, como un narrador del nosotros, y con semejante don de lenguas, el del autor como el que habla, ha conservado en una totalidad única y en un ritmo armonioso sus figuras cambiantes, hasta la más reciente obra épica, *Flieder und Flagge (Lila y Flag)*.

Si los galardonados con el premio Petrarca anteriores a él eran narradores, no eran narradores del nosotros, sino del yo (incluido el autor que da nombre al premio); esto no significa que su yo, por así decirlo, ocupe el centro, no, sino que es más bien el foco que a lo largo de la narración transporta y hace transparente a la persona, a través del cual resplandecen las visiones y que al final, cuando el círculo se cierra, por esa manera única de situarse en el mundo, narra en cierto momento el mismo mundo.

John Berger, en cambio, (...) no se ve ¿o no quiere verse?, nunca solo; él es siempre el portavoz, el *spokesman* de un grupo que no se conforma episódicamente a partir del texto, sino que existe desde antes (...). John Berger es apasionadamente portavoz, acompañante de los otros, de las mujeres, de los aldeanos de Saboya, de los campesinos arrojados *(inmigrados,* dice él) a las metrópolis; cuando alguien habla "sólo de sí mismo", como anota en una ocasión tras una conversación telefónica con el actor Bruno Ganz, reacciona irritado, incluso indignado; entonces ve un ejemplo contra tales actitudes en un poeta como Leopardi, que en su trabajo poético ponía todo el empeño en prescindir de la miseria y autocelebración del yo individual.

No obstante, como portavoz para muchos —¿debo ser justo y decir "de muchos"?— John Berger no se ve como cronista, sino como alguien a quien distingue claramente de éste, a quien también aprecia más: es decir, como narrador, como narrador del *nosotros*, que participa incluso en los sueños y se confabula con sus héroes, como la equivalencia europea de García Márquez, en cuya *Crónica de una muerte anunciada* Berger basa su opción en favor del narrador rítmico comprometido, en contra de los cronistas-espantajos que gesticulan con los meros hechos de la evidencia.

John Berger no está nunca solo en su trabajo, es amigo de sus héroes y, a su vez, califica a éstos expresamente de amigos (...).

Y aquí aparece un nuevo obstáculo para una celebración despreocupada de la fiesta de concesión del premio, quizá. John Berger, el narrador del nosotros, al adentrarse en sus personajes, deja a éstos pensar, soñar, sentir o decir, algo que en la lectura no se percibe siempre como una disolución sino más bien como intromisión o añadido; forzado por el narrador a una extraña admiración, me siento arrancado de la lectura, que en los libros de Berger se convierte a veces en una pura contemplación (¡vivan los grandes ojos de Berger!) y me pregunto: ¿de dónde sabe esto el narrador? ¿Cómo es capaz de leer los pensamientos de una vaquera, los deseos secretos de un segador? ¿Cómo es posible que estos jornaleros solitarios de una región montañosa digan de pronto cosas que contradicen todo el monosilabismo de los personajes de Knut Hamsun (de quienes los tipos de Berger suelen parecer sus sucesores) (...).

Sin embargo, la pregunta más frecuente que interrumpía cada vez mi lectura era: ¿cómo puede saber eso? ¿cómo puede decir eso?, y en esos momentos, dentro de mí, el lector de John Berger, y con él, de su santo patrón, Walter Benjamin, entraba en

EL AUTOBIOGRAFO

MICHEL TOURNIER



¿Ensayos breves? ¿Poemas eruditos? ¿Pequeñas prosas, como dirá la contratapa? Textos insoslayables, sin duda, son los que Michel Tournier reunió en "El árbol y el camino", la obra que Alfagura difundirá a comienzos de julio. Del autor de "El rey de los alisos" se adelantan aquí dos relatos magistrales, uno de los cuales es su propia necrología.

El retrato-desnudo

Me escribió desde Poitiers, donde vivía con sus padres. Tenía diecinueve años. Quería hacer una tesina de licenciatura sobre el tema del Ogro en la literatura francesa. Yo era, pensaba ella, un experto en la materia. ¿Aceptaría darle una cita?

Acepté y se la di. Total, en una hermosa mañana de abril fui a recogerla a la pequeña estación de mi pueblo. No tenía más apariencia de ogresa que yo de ogro. Sobre una silueta desvaída por la ropa "unisex", un rostro hermoso, agudo, casi cortante, escueto, demasiado grave... iba a escribir para su edad, pues tal es la fuerza de esa costumbre que nos hace asociar la juventud con la despreocupación, los veinte años y la glotonería frente a la vida. ¡Como si fuera fácil y alegre tener veinte años! Las mejillas redondas y los ojos que mariposean le vendrían con la edad, con la instalación en la vida, con las certidumbres seguras y los entornos confortables. A la espera del ogro barrigudo y repleto, se suele ser el joven lobo con dientes y garras.

Así que conoció la casa, el taller de la escritura, la fortaleza de libros y el granero de las imágenes. Más todavía que en la mesa donde se instalan los colgajos matriciales* de la próxima novela, se interesó por la mesa de ampliación y revelado, y por las máquinas fotográficas, que van desde la antigua cámara inglesa 4 x 5 Inch. MPP, a la Minolta último grito. Y después se inclinó sobre las pruebas largo rato —retratos, paisajes, desnudos— que de allí han salido.

—¿Y si le fotografiase?

—Sí, ¿por qué no?

—Preparo las máquinas y la iluminación.

—Yo también voy a prepararme en el cuarto de al lado.

Sí, decididamente me gustaba aquel rostro tan sencillo, a veces chato, aquella mirada ardiente cuyo misterio, completamente extravertido, se agotaba en la espera de lo que pudiese llegar —acontecimientos, gentes, cosas—. Extendí el fondo de papel blanco que suprime toda suerte de "decorado", y aislá al sujeto como sobre un campo de nieve. Enchufé los dos focos de mil vatios. Elegí un objetivo Elmarit de 90 mm, incomparable para los retratos.

—¿Está usted lista?

—Perfectamente.

Se adelantó, valiente, por la playa resplandeciente de luz que se ofrecía a sus pies. ¿Había habido algún malentendido? Iba desnuda, como Eva en el Paraíso. Al decir "foto", yo había pensado "retrato". Ella había entendido "desnudo". Pero había otra sorpresa: aquel cuerpo no era —ni mucho menos— el que anunciaba su rostro: era un cuerpo repleto de suavidades y redondeces, conciliador, casi mullido, tan femenino como es posible. Y no es la primera vez que yo encontraba esta contradicción entre los dos "pisos" del ser humano. Había descubierto ya cuerpos espléndidos de frescura y flexibilidad coronados por una devastada máscara de anciano, cabezas finas y enjutas, como de porcelana, clavadas sobre odres abotagados por la celulitis, un cuerpo majestuoso de matrona exhalando fecundidad, revestido por un rostro puntiagudo de jovencita bromista y alocada.

Se entiende el aprieto del fotógrafo cuando se sabe qué peligroso equilibrio constituye en la foto de un desnudo la necesaria armonía entre el rostro —pequeño ídolo del alma— y el cuerpo —encarnación solidaria de la tierra—, cuando se han visto las imágenes de una carne admirable destruidas por la presencia de una boca, de una nariz, de dos ojos que no concuerdan con ella.

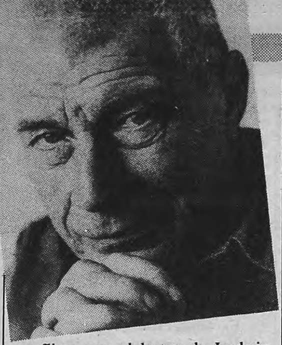
¿Qué hacer? Instintivamente me aferré a mi proyecto de retrato. Había dicho foto, pero pensado retrato. Y quería mantenerme en mis trece. Luego hice de mi Eva una serie de retratos...

Los tengo ahora mismo ante los ojos, y creo sinceramente que, gracias a ellos, he descubierto algo. Existían la foto retrato y la foto desnudo, el "retrato" y el "desnudo". Yo acababa de inventar el "retrato-desnudo". ¿Quiere usted hacer el retrato-desnudo de una mujer, de un hombre, de un niño? Haga que su modelo se desnude por completo. Y después saque sus fotos cuadrando solamente el rostro y nada más que el rostro. Y afirmo que en esos retratos se leerá la invisible desnudez del modelo como en un libro abierto. ¿Cómo? ¿Por qué? Evidentemente es un misterio.

Se trata de una especie de irradiación que llega desde abajo, de una emanación corporal que opera como una suerte de filtro, como si la carne desnuda hiciera ascender hacia la cara una vaharada de calor y de color. Se sueña en esos horizontes abrasados por la presencia todavía invisible del sol a punto de amanecer. Esta reverberación carnal es siempre enriquecedora para el retrato, aun cuando comporte una nota de vergüenza o de tristeza. Pues se puede tener una desnudez melancólica, como algunos tienen el vino triste. Pero la dominante del retrato-desnudo es más bien la de un matiz particular donde hay valor, generosidad, y hasta un aire festivo, pues la desnudez llevada de este modo es al mismo tiempo gratuita y excepcional, como si fuera un aguinaldo. Al revés, sobre el retrato normal —rostro desnudo, cuerpo vestido— se lee el exilio del rostro, lo único vivo encima de un maniquí de ropas, la angustia de su soledad, cortado del cuerpo por la corbata y el cuello de la camisa. Se diría que ese gran animal, cálido, frágil y familiar —nuestro cuerpo— que durante el día encerramos en una prisión de vestidos y por la noche en un capullo de sábanas, suelto al fin al aire y a la luz, nos rodea con una presencia alegre e ingenua que se refleja hasta en nuestros ojos.

Ese es el reflejo que el retrato-desnudo atrapa y aísla en el rostro que ilumina.

* *Matriz (sinónimo: útero): víscera donde tiene lugar la concepción», dice el diccionario. Hay que apuntar que la misma definición convendría al cerebro, esa otra víscera donde tiene lugar esa otra concepción. (N. del A.)*



conflicto con el lector de Ludwig Wittgenstein, un santo que en lugar de dar fórmulas protectoras nos expone al silencio (¿qué se puede decir?, ¿quién habla ahora?, ¿es ésa la voz del leñador de Bérgamo, o la voz del profesor de arte londinense J.B.?).

John Berger, el narrador del nosotros. Lo especial de sus libros —lo que constituye su encanto por encima de lo meramente político, lo que les da su carácter universal— es que entre medias se convierte también en narrador de un yo y a veces incluso del yo sin un papel, ni portavoz, ni abogado de los demás, ya no es el escritor autonombrado de los otros, sino del propio yo desnudo, infantil, desarmado, que no rebosa de conceptos y saber. Es el John Berger que no hace otra cosa que caminar y ver para escribir sobre ello, que no necesita ya una ideología, tampoco la del *narrador*, que anota sencillamente, escribe por encima, al margen, detrás o entremedio. Y es un caminante y un contemplador, como dice él mismo en una ocasión, "con la cabeza agachada" por las carreteras y caminos de toda Europa, pintando con leves pinceladas el color del polvo de los caminos rurales de Saboya o esbozando la singularidad del asfalto de una carretera yugoslava.

Este narrador del yo maravillosamente anónimo, distinto de su maestro temporal, el portavoz del nosotros J.B. que pretende tener una explicación para todo, ya no tiene una explicación para nada, libre como es, con la mirada impasible puesta en sus pies de caminante. Y aquí se encuentra John Berger con aquellos otros caminantes solitarios del premio Petrarca, cuyo lema podría ser el título de la novela del primer galardonado con el premio Rolf-Dieter Brinkmann: *Keiner weiss mehr (Ninguno sabe ya)*. Con Berger, que vaga solo y resuelto por la llanura española, camina aquel Brinkmann con paso incierto y salvaje perplejidad por la Vía Appia, recorre Ernst Meister con cabeza pesada su habitación de Hagen, se dirige Sarah Kirsch, llena de muda expectación, a los prados del norte; deja Herbert Achternbusch que el viento de la noche le dé en la cara, sentado sobre una morena de los Prealpes; desaparece Alfred Kolleritsch en las Windische Bühen con la cabeza entre los hombros, profiriendo palabras filosóficas; sale Zbigniew Herbert del *drugstore* de St. Germain-des-Prés oteando escéptico el eterno aire de la mañana con la camisa fuera del pantalón y un nuevo paquete de cigarrillos, elude Gerhard Meier a un perro en su ronda por Niderbipo al pie del Jura, mascullando maldiciones, y enlaza luego en seguida con su balada del viento y de la nieve, se despierta Tomas Tranströmer súbitamente en la oscuridad de un aparcamiento sueco y no sabe quién es, lanza Ilse Aichinger a los cazadores en los flancos del Unterberg su contrahechizo claramente murmurado, ve Ludwig Hohl durante su paseo nocturno junto al Danubio en una pila de leña el silencio de las formas regulares de la soledad, recita Gustav Janus en el sendero verde de una pradera debajo de las Karavanken sus sistemas periódicos de los elementos del día, contempla Hermann Lenz al caminar por su Künzelsau de Hohenlohe los tejados y hierbajos con los ojos de un escolar y al mismo tiempo de un buen tirador, vagan las miradas de Paul Wühr sobre las olas del lago Trasimeno y compone allí las sílabas para el balbuceo del próximo sermón univeresal furioso-entusiasta.

Veo a John Berger con la mirada fija en la tierra, en el "reflejo multicolor que significa para nosotros el mundo", caminando en este grupo no como jefe, no como portavoz: camina como uno entre muchos, camina con ellos, sin llamar la atención. Quizá de sus pasos, los pasos del caminar y del escribir, llama la atención uno entre cincuenta, como sucede con los que caminan con él; quizá sea ese paso el que cuenta.

Yo, tú y nosotros queremos disfrutar contemplando a John Berger en su incesante caminar.

Traducción: Anton Dieterich.

Necrología de un escritor

*Michel Tournier (1925-2000)**

Nacido en el centro de París, enseguida comprendió que se trataba de la ciudad más inhóspita del mundo, en particular para los jóvenes. Y así, vivió toda su vida en el presbiterio de un pequeño pueblecito del valle de Chevreuse, cuando no viajaba a través del mundo, con cierta predilección por Alemania y el Magreb. Sus cenizas están depositadas en su jardín, en el interior de una tumba esculpida que representa una figura yaciente con el rostro oculto bajo un libro abierto, portado por seis escolares que evocan en sus penas diversas una versión infantil de *Los burgueses de Calais* de Rodin.

Tras largos estudios de filosofía, llegó tarde a la novela, género que siempre ha concebido como una fabulación en apariencia tan convencional como sea posible, recubriendo una infraestructura metafísica invisible, pero dotada de una activa irradiación. Y es en este sentido por lo que a menudo se pronuncia la palabra *mitología* a propósito de su obra.

Si hubiera que buscarle un ancestro y colgarle una etiqueta, podría pensarse en J.K. Huysmans y en la de *naturalista místico*. Pues a sus ojos todo es hermoso, incluso la fealdad; todo es sagrado, incluso el lodo.

Sobre el amor decía: "Hay una señal infalible en la que se reconoce que uno ama a alguien con verdadero amor, es cuando su rostro os inspira más deseo físico que ninguna otra parte de su cuerpo".

De tener una tumba, éste es el epitafio que hubiera querido que se inscribiese en ella:

"Yo te he adorado, y tú me lo devolviste centuplicado. ¡Gracias, vida!"

* *Un diario realizó recientemente una encuesta sobre el siguiente tema: ¿cuál será para usted el gran acontecimiento que marcará el año 2000? Respondí sin vacilar: mi muerte. Y evoqué el vasto y suntuoso cortejo que acompañará mis despojos hasta el Panteón, a los sones del Allegreto de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Y me dirán: ¿por qué morir el año 2000? Porque tendré 76 años. Mi padre murió a esa edad, y lo mismo el suyo, y así sucesivamente. Es una buena edad para morir. Con un poco de suerte y de razón, se evitan así los sufrimientos y las humillaciones de la vejez, y además ya basta; ¿no es suficiente esa cantidad de vida, siendo así como es?* (N. del A.)

UN NUEVO ANIVERSARIO DE SU MUERTE

BORGES, ESCRITOR NACIONAL

La versión francesa de las "Obras completas" de Borges rescata textos primerizos y desconocidos de la época en que Borges compartía insospechadas devociones por la Revolución Rusa con agudas indagaciones en la literatura contemporánea. Acercarse a esos ensayos y poemas posibilita nuevas lecturas de un escritor inagotable.

MARCOS MAYER

El siglo XX —el de los nacionalismos y el de su declinación— dio lugar a cierta clase de escritores, aquellos que han logrado refutar las fronteras y que tienen nombres propios muy reconocibles: Kafka, Nabokov, Beckett, tal vez Canetti y, obviamente, Borges. Las temáticas, los universos que inventaron y propusieron son excesivamente disímiles; los une una relación extrañada con la lengua. Kafka, un judío checo que escribía sus relatos interminados en un alemán burocrático; Nabokov que desde su exilio ruso convertía la aventura del inglés en deslumbrante juego de palabras; Beckett que trasladó su extranjería irlandesa a un francés escueto y severo. Todos ellos revolvieron, desde la distancia de la lengua, otras lenguas, las desnacionalizaron.

Lo de Borges, mirado desde la Argentina, resulta paradójico. No se puede sino nombrarlo con la contradictoria fórmula del escritor universal. Su supuesto cosmopolitismo fue a la vez objeto de denigración y de orgullo nacional, muestra indudable de la capacidad argentina para integrar el mundo y para brillar en él, al mismo tiempo que síntoma de nuestra enfermiza pasión por lo que pasa afuera, de un desarraigo esencial.

En dos lugares distintos —en America y en Europa—, en un estudio crítico del mexicano Rafael Olea, *El otro Borges, el primer Borges* (Fondo de Cultura Económica) y en el prólogo de Jean Pierre Bernés a la edición francesa de las *Obras completas,* se reivindica el pasado argentino de Borges. Dice Olea que se trata de "ver la obra borgeana dentro del contexto cultural en que se produjo, como un elemento activo de la cultura argentina del siglo XX en la cual participa y de la cual recibe influencias". Bernés, más retórico, redescubre el alma porteña que negaron las sucesivas lecturas de Borges. Tanto la intención crítica de Olea, como las reconvenciones de Bernés, se basan en la lectura de los primeros textos de Borges condenados al silencio y ocultados a los lectores, cuya acta de defunción labró Borges excluyéndolos de la edición nacional de las *Obras completas* (Emecé, 1974).

Se trata de tres colecciones de ensayos publicadas en la década del 20: *Inquisiciones* (1925) —que nombraría, como a un rastro perdido, el título de *Otras inquisiciones—, El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928), además de un volumen de poemas, cuyo solo título explica su expulsión: *Los ritmos rojos,* destinados a celebrar la Revolución Rusa de 1917.

Una mirada rápida sobre el índice de los libros de ensayos revela la presencia de cierto tipo de indagaciones poco habituales en el Borges posterior: la literatura contemporánea por un lado y, por otro, ciertas reflexiones generalmente enfáticas sobre el ser nacional. Su lectura depara la sorpresa de ejercicios de estilo muy distantes de la búsqueda borgeana por encontrar ese doble gran mérito de su escritura: la combinatoria de la precisión con la ambigüedad, esa posibilidad que figura el Aleph: la presencia de la sucesión en la simultaneidad, ese instante de la palabra que abre un mundo indefinido de significaciones posibles.

En cuanto a sus lecturas contemporáneas aparecen el *Ulises* de Joyce (que confiesa no haber leído por completo y al que dedica la primera crítica en habla hispana), los primeros libros de poemas de Girondo —cuya valoración positiva de entonces sufrirá un vuelco absoluto a medida que pase el tiempo—, Cansinos Assens, Macedonio ("genial y soslayado"), Unamuno (una devoción temprana y luego casi olvidada), Almafuerte, el último Lugones y como figura de culto casi incomprensible hoy, Ramón Gómez de la Serna. A lo que habría que agregar una lectura intensa del Siglo de Oro español, sobre todo de Quevedo ("mi más visitado escritor") y el desprecio por Góngora, que el tiempo irá revirtiendo.

El lenguaje borgeano de esos libros revela inflexiones y palabras sorprendentes, aquellas que corrigen el camino seguido por la historia (tarceres" por "atardeceres"; "novar" por "innovar") y una adecuación de la grafía a la pronunciación (ciudá, realidá, incredulidá). Pero más sorprendente aún resulta la presencia de un elogio a Rosas ("Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir") que acompaña en el mismo párrafo a una reivindicación de Yrigoyen y que convive con una caracterización de Sarmiento como "norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo".

De todas formas, estos giros y presencias que delatan las vacilaciones idiomáticas y políticas de Borges no debieran ser leídos, en su evidencia, como el motivo fundamental de la expurgación que les cupo como destino a estos tres libros. Pues están tramados con todas las denuncias que los atraviesan. La mirada de Borges es la construcción de un listado de lo que falta: "No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico ¡ni un sentidor ni un entendedor de la vida!"; "Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga"; "en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro". Sin duda "Fundación mitológica de Buenos Aires", "Hombre de la esquina rosada" o su continuación "Historia de Rosendo Juárez" se proponen habitar estos vacíos. Alguna vez César Vallejo imaginó que la literatura era una respuesta a preguntas que no se conocían. Borges enterró en el olvido esas preguntas. Y cuando las resucita para la edición francesa de sus *Obras completas* introduce una astucia que las anula, que las momifica. En lugar de tomar las versiones aparecidas en los libros, prefiere directamente las que publicaron las revistas. El texto se vuelve arqueológico, deja de funcionar, es mero documento, especialmente tratándose de un escritor que corrige obsesivamente su obra. Allí están, ya fueron.



su segundo premio quedó también asignado en el primer pronunciamiento del jurado, en el cual dieron al Sr. Borges sus votos los señores Alberini, Bonet y Salazar Altamira. El Sr. Faggioli votó en favor de don Osvaldo Muñoz Maine, autor de "Los torturados", y el Sr. Garzón lo hizo por D. Julio Fingerit, autor de "La verdadera historia del gato con botas".

JORGE LUIS BORGES, autor de "El tamaño de mi esperanza", "El idioma de los argentinos", "Fervor de Buenos Aires", "Cuaderno San Martín" y otras obras.

Junto a estas denuncias Borges va acercando una serie de hallazgos para sus textos posteriores: "Los resúmenes añaden un falso aire categórico y definitivo a lo que compendian"; "(La resignación) será nuestro destino: hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de la mentira y la sombra de nuestro decir"; "Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas"; "La finalidad permanente de la literatura es la presentación de destinos"; "El deber de toda imagen es precisión"; "Pero nosotros quisiéramos un español dócil y venturoso que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la intimidad de dulzura de nuestros barrios y el poderío de nuestros veranos"; "Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderas metafísicas ni realidad entrañal".

No pueden dejar de vincularse estas quejas y estos descubrimientos con relatos como "Pierre Ménard, autor del Quijote" u "Hombre de la esquina rosada" sobre el que será necesario volver. Pero el encuentro fructífero es con *Discusión* (1932) —la primera recopilación de ensayos salvada del olvido y a la que Borges usará como lugar permanente de envío de nuevos textos—. En especial uno, de 1944, destinado a hacer historia: "El escritor argentino y la tradición".

Para llegar a la inclusión de esta conferencia en un libro que inaugura varios de los repertorios habituales en su obra (las paradojas de Zenón, el infinito, la cábala, la poesía gauchesca, las resignadas refutaciones de la realidad), Borges elimina tres artículos: "El coronel Ascasubi", "El Martín Fierro" y "Nuestras imposibilidades" que abrían el volumen. Los dos primeros serían refundidos en "La poesía gauchesca" con una importante omisión: la que reúne la genealogía de Ascasubi con la del propio Borges. El segundo era una amarga imprecación contra los males argentinos, sobe todo su incapacidad de comprender lo extranjero. Extrañas expurgaciones: las que aluden al contexto y al propio origen. Borges se consagra a buscar el único destino posible para un escritor argentino: volverse universal. "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental", dice en "El escritor argentino...". Y la compañía que elige para esta tarea es la de Flaubert, con dos artículos publicados en 1954 y agregados a *Discusión*, no casualmente dedicados a ese gran devoto de la corrección.

Historia universal de la infamia, texto posterior en un año a *Discusión*, es releído y calificado como barroco por Borges en el prólogo que le dedica en sus *Obras completas*: "Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios". Impudor y énfasis, los dos monstruos de Borges. Que los practicó de manera evidente en esos primerizos libros de ensayo, pero también en "Hombre de la esquina rosada", que pone en evidencia sus procedimientos de universalización: por una parte la mezcla de registros cultos y altos, por otro el carácter universal de la experiencia metafísica. En este relato —cuyo esqueleto anticiparon "Hombres pelearon" y "Leyenda policial" (también expurgados), con muy leves variantes entre sí— se establece una igualdad elemental entre los hombres que atraviesa las épocas, las clases sociales y las geografías. No podía ser de otra manera en un libro cuyo punto de partida es el plagio, exhibido y denunciado en la bibliografía final, a medias verdadera (se cita un supuesto libro alemán de Alexander Schulz, en realidad el nombre verdadero del poeta y pintor argentino Xul Solar) y en la serie de relatos que componen el apartado "Etcétera" y que no son más que traducciones y resúmenes de relatos ya contados por otros.

La idea de la traducción en Borges es la base a la vez de su elitismo y del carácter democrático de su escritura: no pueden traducirse las palabras (de allí que toda cita deba hacerse en su idioma original) pero sí las estructuras, los argumentos, de allí que el lector ávido de Borges lo reencuentre en ciertos párrafos de Marcel Schwob o en algunos cuentos de Stevenson que lo precedieron en la escritura y son también sus precursores y contemporáneos. La literatura es un hecho actual, en el tiempo y el espacio, según busca demostrarlo la lógica tan implacable como imposible de Pierre Ménard. Demolición de barreras: entre lo nacional y lo universal, entre la metafísica y la literatura, entre la poesía y la prosa, en la medida en que la pérdida de énfasis abandona una estética de la extensión por otra de la intensidad que tiene que ver con esa búsqueda de la ambigüedad con precisión, de la mitología exacta.

Los textos perdidos del primer Borges permiten reencontrar el hilo de este trabajo, como si fueran el espacio de prueba, de discusión (de inquisición), de experimentación de los recursos destinados a construir esa literatura sin fronteras.

Y también preguntarse, un poco a contramano de las concepciones borgeanas, por la necesidad de borrar estas fronteras, construir una literatura con un espacio específico, no contaminada por otros usos del lenguaje, fuera del espacio, el tiempo, la geografía.